

## 熊本大学学術リポジトリ

### Kumamoto University Repository System

Title	映画の本道
Author(s)	相澤, 博良
Citation	龍南, 246 : 22 - 31
Issue date	1940-03-01
Type	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2298/8385">http://hdl.handle.net/2298/8385</a>
Right	

# 映畫の本道

文二乙 相澤博良

前書きもなしに『映畫は「藝術」であるか』といふこと問題にするのは、全く無意味に過ぎないのではないだろうかのポール・ヴァレリイはこの間に對して答へてゐる——

『私はこの「藝術」といふ言葉に何等の重要さを結びつけてゐない。繪畫は藝術である。然しながら、繪畫のなかにはそれが「藝術」であらうとなからうと、どうでもいいやうな粗惡な繪畫が隨分ある。』

實際、又「藝術」それ自体が各様に定義されてゐては、映畫は「この意味では藝術」「あの意味では藝術でない」と答へる外はあるまい。カント美學の完成者を以て自任したシラーによると、藝術の根據は遊戲衝動 *Spieltrieb* となつてゐるが誰もが之を認めるとは限らない。

さうだとすれば、「映畫はいかなる意味での藝術であり得るか否か」といふことしか問題になり得ない。

所で、映畫は一九〇〇年頃より短期間のうちに急激な發達を示し現在に到つたものであるから、著るしく低級な「娛樂」と高級な「藝術」とが雜然と存在してゐるとして、その外に「通俗科學」や「社會教化」の普及手段として、民衆の生活とも非常に密接な關係を持つてゐる。然し一般に映畫といふとき「興業映畫」を指し、それが又——勿論「娛樂映畫」は批判の對象とはなり得ない——「映畫理論」や「映畫藝術學」の對象の中心をなすべきものである。そしてこの「興行」と「藝術學」といふ妙なコントラストが、映畫の何ものなるかを決定する要素である。

ベートーヴェンもシューベルトも樂譜の賣行を顧慮して作曲しなかつたとしても、フランク・キャブラもジュリアン・デュヴィヴィエも全然企業性を無視しては映畫は作れない。實際「藝術」と「營利的企劃」とが共存してゐるとしたら、ロマン派時代の藝術にとつては、確かに惡夢の如き現實に違ひない。然しそれは何も映畫に限つたことでない。先づ藝術一般の傾向であり、之即ち文化の大衆化、機械化の呪咀とみるべく、その基礎となり現象せしめるものは「利潤」であらう。この結果、藝術作品即ち商品となり、大家天才の名前は廣告されてレッテルとなる。

藝術界がかうした恐怖すべき状態にあるのをみて、思ひ切り現實に反抗し、作品から商品たるの性質を排除し、自由な立場から藝術性を取り戻してやらうとする人士が現はれたのも又當然である。映畫に於ては、佛蘭西の一部シネアストを中心として行はれた前衛派avant-gardeの運動、フィルム・ユレクティーフの試み、若い時代に於けるジョゼフ・フォン・スタンバークの映畫製作等か之であつた。之等の試みが映畫界に與へた影響は大きかつた。然し何れも短命のものであつたし且又例外的にしか成功しなかつたのは、彼等の良心的な企圖も、要するに、空しい現實反抗的、小市民的、現實逃避的な藝術運動に過ぎなかつたためであり、一面、映畫の企業性を仇視する者に對する恐ろしい現實の力を明示したものと云へやう。

\* アヴァンギャルド映畫 *Elimd, Avant-garde* は決して極左的イデオロギイをもつた映畫ではなく、非商業主義を標榜して立つた佛蘭西映畫界の一部の新人達のつくつた映畫に對して、かくの如き總括的名稱が與へられたのである。その内容及び形式は種々多様であり、また今日では殆んどこの言葉は用ひられてゐない。ルネ・クレールも又この前衛派の一人であつた。序にキルサノフ・アペール・カンスを擧げておく。

\* フィルム・コレクティーフの一例として『制服の處女』がある。『制服の處女』は廿二日間に廿二萬マルクの費用で製作されたものでありその二十二萬マルクの費用が償却されない限りに於ては、スタッフは一文の報酬をも受け

ぬといふ共同作業の結果であつた。従て多少のアマチュア的の誇りはもつてゐるにしても、スタッフ全員の藝術的協力の顯著なるものがあつた。

\* ジョゼフ・フタンスタンバークは元來維納の生れであるが幼くして両親に連れられて渡米してゐる。一九二四年、三十歳の映畫青年スタンバークは四千五百圓の金を工面し飢餓に瀕しながら「救ひを求むる人々」を作りチアツプリンに認められた。（然し以後はスランプ續きでサイレント末期に到つた。）「救ひを求むる人々」は淺漠船を背景に絶望的人生といふ當時としては劃期的な題材を取扱つた作品である。

或人達にとつては、實に厭な事實かもしれないが、映畫の發達史は映畫企業の發達史であつたことは否めない。即ち、映畫が今日の様な大きなスケールを持つやうになつたのは「ベル・ハー」「十誠」「パグダツドの盜賊」「ピツグ・パレート」等以來とされてゐるが、それは映畫企業家が大きな投資をなした映畫は、更に大きな利潤を生み出すことが信ぜられるやうになつてからであり、トーキーが當時の映畫理論家達（ルネ・クレール・アール・ガンス・ブツキン・エンゼ・シュタイン等）に依て否定されつゝも今日のトーキー映畫時代を迎へたのは「ジャズ・シンガー」（一九二七年）のトーキーの技術的完成の賜物で藝術的に優れた作品であつたからではない——企業的成功以來と云ひ得る。之が資本主義時代に生れた「藝術」の凄じい發達史の相なのである。トーキーの場合、企業成功が藝術の進展を促したのである。然し他面藝術作品が利潤の獲得のため商品化される傾向のあることは事實であり、藝術の大衆化、機械化も決して偶然的のものでなくなつたとき、藝術の滅亡の豫言が喧しい。

果してハルトマンの「藝術は人類が成年期に達した時には、ベルリンの相場師どもの、タのベルリン諸劇場の俄芝居以上のものでなくなる」といふ豫言が映畫に於て實現しさうである。映畫の製作は企業家達によつて綠のテーブルクロースのデスクの上で企劃され、フランク・キャブラをして「監督をして監督せしめよ。」と叫ばせてゐる。正に藝術の危

機だ。ロマンの危機だ。

そして「絶望も影をひそめた」今日では「獵奇、旅行、遠き國への憧れ、畸形的なものゝ描寫、異常なアブノマルな事件の偏好、脱けることの出来ない陶酔を見つけようとする試みのみが辛うじて藝術の最後の一線となりさうである。

それは佛蘭西に於て最も濃厚であり、殊に何でも屋のジュリアン・デュヴィエに於てそれを認める。その尤なるものとして「モンパルスの夜」「カイロの戦慄」「地の果を行く」「ペペ・ルモコ」を擧げてみる。

凡ゆるものに絶望し、凡ゆるものを否定した肺病患者がモンパルナスの頽廢的な歡樂の巷に反映して、彼の自暴自棄は肯定されて行く「モンパルナスの夜」——カイロの魔法使ひの呪ひに次々に死んでゆく五人——外人部隊に逃げ込んだ巴里の殺人犯と探偵——アルジェリーの白壁等々。更にジャック・フェデエの「外人部隊」スタンバークの「モロツコ」は余りにも有名である。

之等の作品は、彼等映畫作家達の自己からの逃避を示すと同時に、スクリーンの上の「モロツコ」やアルジェリーの輝く空に、且ての旅でアフリカの港にみた空や白い家や黒い人を夢のやうに思ひだす人々や、まだ見ずそして恐らく見れないモンパルナスの巷や蕃國への憧れを、シネマの中に見出して陶酔する人々に應ずるのである。然し之等の傾向は、唯單に利潤に蝕まれた映畫として、その内部から解釋される許りでなく又現代の危機、即ち現代文明のあらゆる意味での危機思想の反映として解釋されねばならぬ。

\* 脱け出ることの出来ない陶酔をみつつけようとする現代人の間の逃避的なアイディアが、理由はなしに佛蘭西映畫を愛せしめ、獨逸映畫を嫌はせてゐるといへないだらうが。

若し映畫の藝術性を肯定しようとするならば、資本主義時代に生れた藝術、そして企業成功と共に發展して來た藝術としての映畫は、藝術の根據を遊戲衝動の中に見出すシラーの美學からではなくして——

藝術の獨立性を絶對視するカント及びカント主義者の美學にあつては、演劇は直接に感覺に訴へる動作や言語を通じて、吾々に觀念的（肉体的でなく）快樂を與へるものである。従つて禁欲道德を説く封建的學者や實利主義者は藝術に對して否定的態度に出た。日本の封建學者には次のやうに云つた人があつた。

「今の世に浮樂多き中に絲竹の屬には三昧、うたひ物のたぐひには、淨瑠璃に過ぐる淫聲なし。」

さうでなくとも俳優を士農工商以下の身分と規定して、河原者として輕蔑してゐたのが江戸時代の日本であつた。かくしてその弊は昨今に及んだのである。――

「藝術は社會的關係の發展の基礎の上で、外部から提供される手段――樂器、美術創造の物質的手段、言語等々――の改良、發展に束縛されて變化する許りでなく、それと共にまた、舊來の形式、樣式等の一層の發展、變改、新しい樣式や領域の創造によつて、現實世界のます／＼深い正しい藝術的認識を與へつゝ發展し進歩するのである。」といふ藝術理論の立場からである。

かくして藝術映畫も社會生活にその根據をおいて、大衆のイデオロギイを反映するものとなる。又企業性を媒介に現實を遊離した映畫は次第に否定されてゆくのである。實際、映畫は社會的存在からの作用及び反作用に於て成立すると見做されても間違つてゐないのである。國家生活の、國民生活の、活潑な動きが同時に映畫の中のイデオロギイを決定しなければならぬ。所謂藝術の危機とは過去封建時代の藝術の個人主義が、天才性と獨創性と唯美性から、放恣と個人性と非眞實性を否定する現代社會形態に臨んだときの危機であつて、藝術そのものは一向に老いばれてゐないのである。

\* 例へば前歐洲大戰當時の「オーヴァー・ザ・トップ」「默示録の四騎士」「我等の海」「世界の心」等は、宣傳映畫でもあり、一方又、大衆の戦争への關心の反映であり、大戰がすむと世界的反戰熱に煽られて「西部戰線異狀な

し」「朝やけ」等の反戦映畫現れ、プロレタリヤ運動が盛んな頃獨逸では「織匠」「ワルデンブルグの饑餓」(一九二七頃)日本では一九二九年―三〇年頃の傾向映畫「生ける人形」「何が彼女をさうさせたか」「東京行進曲」等現れアメリカでは一九二九年十月以來の世界恐慌は「假面の米國」「餓ゆるアメリカ」「曉の耕地」等の暴露的社會劇を作らせ、レビュー映畫の中にすら失業問題を取扱はせたのである。

映畫は現在既に述べた通りその題材に於ては、頽廢的な、陶酔的な、どうみても危機だとしか云へない領域に、没頭し勝ちであることは疑ひないとして、それを直ちに映畫自體の危機とか矛盾とかと解すべきではない。映畫はまだ廣い新しい將來を豫期されるべきで、時空の束縛を脱した映畫は、更に前衛派の實踐運動からして、「映畫は感情のみを描寫するといふアイデア」を脱却して思想の描寫をも可能だといふ事實を教はつた以上、直接的な藝術と認められる極地に到する客觀的可能性は充分あつての場合、題材にしては、現實逃避的な唯美主義的なものにあらずして、積極的に現實にブツかつた、客觀的現實に主觀を従はしめようとする製作態度のレアリスムスは、機械の改良が益々肯定されてくれる現象の事實性<sup>ファクティビティ</sup>を記錄する機能の可能性と相俟つて高揚されねばならぬ。然も政治的價值と形象聯關と現實との一致の程度により決定される藝術的價值とは矛盾すべきでないから、社會生活、國家生活は映畫のこのレアリスムスを認める筈だ。一般にレアルといへば、醜いものとか暗いものとかを聯想するが、それは製作者の世界觀の狹隘さ、一面性のもたらしたものでレアリスムスそれ自體の罪ではない。――ゲーテすら或る意味ではレアリストであるといはれる――可様な次第でグスタフ・マハテイーの『エロテイコン』や『エクスタージェ』の如きは決して映畫の本道をふめるものとは云ひ得ず、彼マハテイーがチエツコスロバキヤを離れると共に、平凡な監督となりさがらねばならなかつたのも又偶然でなかつたと言はうか――

私は今製作者の世界觀といふ言葉を使つたが、眞に映畫の本道を進む映畫の製作に當つては、世界觀は特定の人、例

へば監督の世界観であり得ない。厳密に云へば集團主義機構の世界観であつて、個人の世界観でない。従つて映畫會社といふグルツベの世界観は、個人に於ける個性に代るに、その映畫會社の性格を形成するであらう。ジュリアン・デュヴィヴィエもアメリカに渡つては、完全にアメリカナイズされてしまつた『グレート・ワルツ』しか作れなかつたし、ソヴエート一流の監督セルゲイ・エンゼシユタインは、アメリカではワイル・ヘイス<sup>\*\*\*</sup>によつてボイコツトされ、メキシコで『メキシコの嵐』*Thunder over Mexico* 一九三三を演出したが、編輯も出來ずして歸國せねばならなかつた。『メキシコの嵐』を失財せしめたものには、編輯者の罪の外に數ヶ所の切除<sup>カット</sup>もあらうが、映畫の個人的な才能のみを以てしてはいかんともし難い性質を實證するものであらう。

畢竟、映畫はプロデューサー、監督、カメラマン・シナリオライター、スター、大道具から、モニター（音響調節技師）等々が個人主義機構に於ける頭腦となり眠となり耳となりに代つて、統制ある集團主義機構の機能を發揮することによつて、プロダクトされるものである。そのためには映畫會社内部のシステムの改造も必須の前提とならう。

\* ソヴエートのすぐれた映畫監督者にして理論家ウエ・イ・プトフキン<sup>フキン</sup>は云ふ――

「あらゆる概念の彼方なる、常に新しくある生活の生きた複雑性を見ようとする灼熱の熱望は、空間的・時間的包容の擴大によつてあばき出された諸現象の最大量を包含せしめようとする欲望を、必然的に生みだすのである。」

映畫俳優論。

\*\* グスタフ・マハティイ<sup>マハティイ</sup>は、例の前衛映畫人の流れを汲むものといはれてゐる。彼は彼の人生觀を映畫の上に描く特異な表現と大膽さとに於ては、他に追隨を許さなかつたと云はれてゐる。「エロティコン」は公開禁止、「エクスダジエ」は彼の特異な描寫を切除せられた上で公開された。附言しておくが、一批評家は「ルービツチュの態度と同一視すべからず。」と斷じてゐる。



マハティーは後年『春の流れ』（維納で）『春愁』（イタリーで）を作つてゐるが、彼の特異な性格は覗ふべくもなう。

\*\*\*  
ウイル・ヘイスは一九二一年ゾーカー、フォックス、ゴールドウイン、セルヅニツク、コーン等の推戴するところとなり「映畫界のツアー」の地位についた。

ヘイス事務局の公けの目的は、會社間におこる紛争を解決しスクリンの道德性の一般原則をつくり上げることにある。

\*\*\*  
映畫に於ける編輯の役割は重大である。アメリカ映畫の編輯法は、ソヴェートの映畫では更に高度の段階に立つてモンタージュ Montage（フランスに始まる）である。即ち、別々の時、別々の條件の許に撮影されたフィルム斷片を収集し、これを統一し、スクリーンの上に事件の連續性と論理的發展の印象を表示するやうにして、もつて一つのフィルムを作りあげる有機的な映畫表現法である。

私の以上の試みはルネ・クレールの次の言葉に對してなされた――

「此等の領域（藝術の）の中で、個人のイニシアチブ（藝術家の）に許されたる自由とは、自由のカリカチュアに過ぎない！」

現在我々を支配してゐるところの經濟的並びに政治システムが、これと異なる問題解決の可能性を與へないに違ひなう。

それはシステムが、最早や現代の要求に適合しなくなつてゐること、そしてそれは取り換へなければならないことを意味してゐるのである。」一九三二年「演劇と映畫」

映畫監督として知られてゐるルネ・クレールは又その映畫觀に於て又注目に價するのである。彼は映畫の企業性を否

定しない。然し映画は飽くまで「選ばれたる人々」を對象とし、「愚鈍な大衆」を對象としてのメロドラマではない。然も若し彼の「愚鈍な大衆」が下卑な衣をまとつた醜い俗衆を意味し、「選ばれた人々」が高雅な衣をまとつた人々を目するものであつたら問題は簡單であるとして、危険はもつと精神的な深い所に根ざしてゐる——即ち「哲學者はゐるが人間はゐない」といふヘルダーリンの言葉によつて表現される現代、即ちお互に俗衆であることをもたらした専門化にある。

クレールの嘆きも「アバンギャルド藝術家を理解し、且つ正しく評價し得るか否か」によつて區分された「大衆」と「識者」であるとき深刻なものとなる。ソヴェート映画批評家は先のクレールの言葉を目して、「資本主義システム内部の矛盾」といひ、「ブルジョア世界の最大の藝術的天才達はシステムの變革を認識した」といふ。

所でクレールは『自由を我等に』（一九二二年）で彼の映画論の求むる通りに社會的現實にブツツかりながら、主人公達と共に、この社會的現實から逃避することによつて、幸福を巴里の屋根の下にもとめた。之が一九三三年の『巴里祭』であつ。續いての作品『幽靈西に行く』もアメリカ文明に對する皮肉を出でなかつた。

ソヴェート映画批評家はクレールは「鋭く提示されたる問題から、身をかはした。」と評してゐるし、現實から逃避することによつて幸福をもとめようとしたクレールは、全く藝術の危機の解決にふれてゐないのである。

藝術は果して社會的現實から手を引かねばならないのだらうか。藝術はブリミティブな感情の領域にとづこもらねばならぬのだらうか。藝術の純粹性の強調は、畢竟するに人間の精神的機關化、専門化に益々拍車を加へることにしかならない。そして他面、藝術價値の決定は益々混亂してゆく。即ち卑俗な俗衆共は、「未完成交響曲」にジャズをはさんで喜んでゐるかと思ふと、インテリ共は、「田園交響曲」を深刻な顔付きで、物音一つ立てゝも「この俗衆共めが」といはん許りな風情で聽いている現代だ。藝術は唯、社會的現實にその題材をもとめることによつてのみ調和を見出し得

るであらう。問題になるのは彼等藝術家の世界観である。

クレールの言葉は、藝術家といふ個人の自由の過重大視と、社會的現實を「社會的必然性」といふマルクス的世界観から描寫しようとした點に於て、再考の余地があらう。

集團主義機構による、客觀的實現に主觀を従はせようとするといふ意味でのレアリスムスの方法による社會的現實の取り扱ひは、飽くまで映畫藝術の本道でなければならぬもので傍系的存在としての「企業を無視」した映畫には、映畫理論の實驗といつた程度の意味を與へておかう。

然し念のためにいふ、實驗室での成功と市場での成功とは又別のものだ。